

## ドイツの歌劇場の現状と問題点 : ドイツ劇場統計 を中心として

著者	江藤 光紀, 城多 努, 辻 英史
雑誌名	論叢現代語・現代文化
号	7
ページ	27-53
発行年	2011-10-31
その他のタイトル	Die deutschen Opernhauser heute : Ihre akutuelle Problemlage anhand der Theaterstatistik vom Deutschen Bühnenverein
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2241/114830">http://hdl.handle.net/2241/114830</a>

## ドイツの歌劇場の現状と問題点 —ドイツ劇場統計を中心として

江藤 光紀・城多 努・辻 英史

はじめに

第一章 ドイツの歌劇場の歴史的特性と現状

第二章 ドイツ舞台芸術協会の劇場統計について

第三章 ドイツの歌劇場と財政

まとめ

はじめに

江藤光紀・城多 努・辻 英史

### (1) 先例からいかに学ぶか

日本のクラシック音楽文化は、現在大きな岐路に立っている。社会の価値観の変化と多様化は、音楽文化のあり方を変えつつあり、さらに長引く不況の影響もあって財政支援を伴う公的な政策の効率性や効果への注目度が高まっている。おりしも公益法人に関する法的な枠組みが変わる移行期に当たり、また劇場法という新しい法律の制定も議論されているが、しかしながらそうした種々の社会からの要求に対して、音楽文化を担う側からの具体的な対応は、まだ始まったばかりである。

これまで行政による音楽文化への手厚い支援を行ってきたドイツにおいても、財政支援の重点化や経営効率化の波は確実に押し寄せている。また、EU統合やグローバル化の影響による境界の流動化や移民的背景をもつ住民の増加は、ドイツ社会の統合を次第に揺がしつつある。その結果、これまで一定の合意のもとにあったドイツ固有の文化・芸術の果たすべき役割についても新たな議論がおこなわれるようになってきた<sup>1</sup>。同時に、ドイツのクラシック音楽界においては、これらの新しい要求に対して、各種の意欲的な試みをもって積極的に対応しようとする動きも目立ってきている。こういった状況下にあるドイツの事例を研究対象とすることは、今後わが国の演奏団体や音楽ホールが直面すると思われる課題の解決を図る上で、重要な示唆を与えることになるだろう。

しかしながら、ドイツのクラシック音楽文化が、我が国のそれを上回る歴史と厚みを持ち、そこから学ぶ点は多々あるとは言っても、そもそも歴史的・文化的な発展の文脈は全く異なっており、法制度の面でも相違が大きい両国のあり方を、

単純に比較することはできない。他国の先進的な取り組みから自国に必要な先例や教訓を看取するには、まずそれぞれの社会の様々な領域にまたがる文化の一様ではないありかたを踏まえることが必要である。また、より意義のある文化的営みが可能な環境を作り上げていくためには、我が国の現状や歴史的背景を精査し、その特質を今後も活かしていくことも重要である。そのためには予算額などの単純な数字の分析ではなく、まず何よりもドイツの音楽文化の背景にある諸要因を、複合的な視点から分析しなければならないだろう。

こうした問題に答えるために、本研究では、それぞれが分野をたがえながら共通する関心を有する三人の研究者が連携しながら、歌劇場運営と財政支援に関する長い歴史を持つドイツの歌劇場を研究対象として、歌劇場の社会における位置づけとその運営のあり方について、文化政策、芸術活動、財務マネジメントという三つの観点から研究を行おうとするものである。オペラは、クラシック音楽のなかでももっとも大規模かつ複合的な総合芸術であり、その上演の実現にあたっては多額の予算に裏付けられた複雑な制作プロセスが必要とされる。個々のソリストに加えオーケストラ・合唱、さらに舞台美術やコスチュームなど制作には膨大な人員が必要である。したがってオペラの運営主体となる劇場には、そうした人的資源を効率的に動かすための複雑なオペレーションが要求される。また、公演に要する費用はあまりに大きいため、チケット収入など興行そのものによって得られる収益だけでは賄えない。それゆえ公的な補助金を得るために、劇場は州や市といった公共団体に対し、常に劇場運営の実際および芸術活動の意義についての説明を求められる。こうした問題は、演劇など比較的小規模の芸術団体でも同様に生じるものであるが、オペラはその大きな規模からして、こうした社会的営みとしての音楽文化の成果と問題点が、より明確に、集約的に表れてくると考えられる。

ドイツの歌劇場の諸事情についての研究や分析は、過去に我が国においてもそれなりの蓄積がある<sup>2</sup>。しかしそれらの研究は主にオペラ制作の実際に応用するための現場の技術論を主眼とするものや、ドイツのオペラ文化を歴史性や統計数値を用いて説明しようとするものがほとんどであった。ドイツの会計制度や法制度についての議論も、会計学や法学といったそれぞれの分野では研究されているが、これらはあくまで独立した議論であり、ドイツ社会に広く根付いたオペラという娯楽、歌劇場という制度を、ドイツ社会がどのように築き、公的な場に組み入れ、維持にかかる少なからぬ額を補助しているという現状を十分には説明していない。

歌劇場の文化的な意義と問題点がそもそも複合的な領域にまたがる以上、それを分析する視点も複合的なものである必要がある。そこで、私たちがここで建ててみたい論点は、次のようなものである。まず、オペラの作品制作の現場において、上演の完成度や演出の意図などといったコンテンツの充実度が、オペラの聴衆にどの

ような影響を与えているのか。さらにはその実効性がどのように評価されて次の公的な補助の受給が実現し、そしてさらにそれをうけて次の制作へとつながっていくのか。その流れをひとつながりのものとして観察し分析するということである。こうした視点は雑多であるように見えるかもしれないが、実はこれこそが歌劇場という場で日々行われていることの実体である。

## (2) 本研究のアプローチ法

以上のような立場から、文化政策と財政支援および運営主体のマネジメントという3方向からアプローチすることによって、次のような事柄を明らかにしていきたいと考えている。

- ①芸術を通じた文化政策の意義、その社会への効果
- ②政策の効果検証に用いられる活動の評価のあり方
- ③財政支援に対する説明責任の遂行と効果的な歌劇場経営に対する財務マネジメントの貢献。

ドイツの歌劇場における近年の変化について、財政支援と経営効率化の動きは、芸術活動とその社会での受容にいかなる変化を及ぼしつつあるのだろうか。前述の論点にそってこの問題を分析するために、私たちの研究グループは以下の3点に問題を集約することでそれぞれの専門領域に留意しつつ各研究者の主たる分析の範囲を定めた。

### I オペラの公共圏に与える影響力の検証

ドイツ芸術は、伝統的に社会批判に積極的であり、公共圏に対して大きな発信力を有してきた。オペラをはじめとするクラシック音楽界は、財政援助を受ける行政の政策意図を踏まえつつ、EU統合やグローバル化等からもたらされるドイツ社会の文化政策上の課題に対しどのような発信をおこない、議論を喚起してきたのか。このことを明らかにすることにより、オペラの持つ文化政策としてのインパクトを分析する。(主に辻英史が担当)

### II 政策の効果検証に用いられる活動の評価

芸術文化活動がインパクトを持つためには、質の高いプログラム・コンテンツが必要となる。また財政支援の観点からは、興行収益や経済効果といった面での評価だけではなく、創作者や出演者の育成、専門的能力の育成、観客への教育的効果や社会への文化的貢献といった面からの評価が必要になってくる。ここでは美学・音

楽評論という視点から、ドイツの歌劇場におけるプログラム・コンテンツの評価と現場へのフィードバック、歌劇場経営への貢献について分析を行う。(主に江藤光紀が担当)

### Ⅲ 財政支援への説明責任と財務マネジメントの貢献の検証

芸術文化活動への財政支援に対する説明責任はどのように果たされているのだろうか。この問題について、芸術文化活動に対する評価と文化政策の評価と効果の測定という観点から検討を行う。また公的な支援を有効に活用するためには、財務マネジメントと活動評価のリンクが欠かせない。そこで、ドイツ歌劇場における情報公開・説明責任の遂行の在り方および財務マネジメントを中心とした経営管理の在り方について分析する。(主に城多努が担当)

これらの論点をつなげてみることによって、ドイツの歌劇場とそれを取り巻く公共圏の実体が明らかになり、それはおのずと我が国との具体的な差異を浮かび上がらせるものとなろう。

今回、本稿が扱うのは、こうした一連のドイツ歌劇場<sup>3</sup>研究の基礎となる分析や前提となる事項についてである。本年3月に私たちの研究チームはケルンにあるドイツ舞台芸術協会 Deutscher Bühnenverein を訪問した。オペラに従事する職業人が所属する業界団体は職能ごとに複数あるが、この協会はその前身を19世紀前半にさかのぼる、この分野における最大の業界団体であり、文化行政に対しても大きな発言力を持っている。また同団体はドイツおよびドイツ語圏の歌劇場に対して毎年アンケートを行い、その結果を統計集として公表している。これらは、今後私たちが研究を進めていく上で分析の重要な基礎となるものである。今回の訪問の目的は、そうした統計数値の集計方法を確認するとともに、数値に表れてこないような様々な問題点や、それらの数値が持つ意味や社会的影響力について確認するためであった。

この統計集や聴きとり調査を踏まえ、まず本稿では、州ごとに多様なドイツの劇場文化を把握するどのようなツールや数値が存在するのか、その問題点や限界を含めて、私たちの研究にそれらがどのように活用可能なのかを考察する。あわせて、それが前提としている政治的なシステムや我が国との財政制度の違いについても確認し、さらにはドイツの歌劇場を取り巻く環境は現在どのようになっているのか、現在の問題点はいかなる点にあるのか、について触れていくことにする。

## 第一章 ドイツの歌劇場の歴史的特性と現状

江藤光紀・辻英史

## (1) ドイツの歌劇場の歴史～第二次世界大戦まで

ドイツは質量ともに世界一の歌劇場大国である。全世界に存在する歌劇場の数は2010年現在で560ほどであるが、ドイツ国内には公的なもののみで84、自前のアンサンブルを持った劇場に関しては93以上がひしめき合っていると言われる。少なく見積もっても世界の歌劇場の7つに1つはドイツの劇場なのである。2007/08年のシーズンにおいて、上演されたオペラの数6500、観客はのべ440万人に上る。もちろんこれも世界一の数字である<sup>4</sup>。

歌劇場は大都市だけではなく、地方の小都市にも存在する。運営形態も多様であり、歌劇上演に加え演劇や舞踊など複数の部門を有する劇場も少なくない。フォアポンメルン劇場 Theater Vorpommern やニーダーバイエルン州立劇場 Landestheater Niederbayern のように周縁の複数の都市を巡回するタイプの劇場組織もある<sup>5</sup>。自前のアンサンブルを持たない劇場などを加えればさらに数は上がり、加えて夏期や冬期など期間を区切った音楽祭が多数存在する<sup>6</sup>。これほどまでに国土の広範囲にいき渡った層の厚い劇場文化は、世界中どこを見ても類例がない。

ドイツ歌劇場の歴史は17世紀の宮廷文化にその根を持つ。イタリアで産声を上げたオペラという新しい芸術様式はフランスに先駆けてドイツに流入し、1627年に最初のオペラ《ダフネ》がハインリヒ・シュッツの音楽、マルティン・オピッツのテキストで上演されている。これはザクセン選帝侯の娘とダルムシュタットの方伯の結婚を祝うものであった。三〇年戦争(1618-48)後、各地に成立した領邦国家を支配する君主は、文化的な拠点として劇場をこぞって設立した。これらの各領邦国家に成立した劇場は、君主や宮廷の用に供されるだけでなく、それぞれの領邦内において萌芽的に出現しつつあった市民社会の公共性や道徳の理念をシンボライズし、同時に領邦国家間を横断的につなげる国民統合の象徴としても機能するようになっていった。ラインラントや西南ドイツ(バーデン・ヴュルテンベルク)にはとりわけ密集していたが、劇場はドイツ全土にわたって設置され、1650年から1730年の間までに48の歌劇場がほぼ定期的な公演を行っていたと言われる<sup>7</sup>。

また貿易など商業で栄えたハンプルクのような自由都市では、政治的な自立性と経済的な豊かさの象徴として公的な劇場が設立された。劇場が建設される以前からハンプルクでは民間の協同組合による予約申し込みの演奏会が行われており、また学生や市民からなる演奏団体コレギウム・ムジクムなども存在した。こうした風土を背景に、1678年、ヴェネツィアなどイタリアの歌劇場をモデルとして、座席数1800席のゲンゼマルクト歌劇場が開設されるのである。同じく出版業や大市で栄えたライプツィヒの歌劇場も、1693年に市民劇場としてオープンしている<sup>8</sup>。同劇

場ははじめ賃貸システムで運用され、借り手である事業主の頻繁な交替により困難な運営を強いられてきたが、歴史的にはヴェネツィア、ハンプルクに次いで現存する最古のものとなっている。

19世紀にはいると、ドイツ内部の国民国家的統一と自由を求める機運と絡まりあう形で、劇場文化は勃興する市民層に受け入れられ、存続の基盤を徐々に宮廷からそこに移すようになる。1848年の三月革命の結果招集されたフランクフルト国民議会では、国家の保護の下、劇場に独立性を与え、それを身分や階級の特権をとりはらって広く国民が親しむことのできる芸術と教育の場として活用する可能性が議論されている<sup>9</sup>。劇場を運営する側にしても、古くからの貴族や名望家だけではなく、新興ブルジョワ層の経済力を取り込むことは経営面からも不可避であった。第一次大戦とそれに続くドイツ帝国の崩壊、さらにヴァイマル共和国が成立する中で、経済的に不安定な状況が続いたことを背景に、劇場は次々に州立・市立へと改編され、公的な団体の傘下に入っていく。

この歴史的経緯をベルリンを例に取ってみると、19世紀においては、リンデン・オーパーやシャウシュピールハウスなどの既存の王立劇場に対し、1824年にアレクサンダー広場に民間のケーニヒスシュタット劇場がオープンし、さらに三月革命を契機に劇場規制が緩和された結果、フリードリヒ・ヴィルヘルムシュタット劇場やカーリ・カレンバッハの夏期劇場などが次々に旗揚げしていった。ブレスラウ(現ポーランド領ヴロツワフ)で娯楽施設を経営していたヨーゼフ・クロルが、プロイセン国王フリードリヒ・ヴィルヘルム四世の依頼を受けてベルリン郊外に建設したクロル劇場も、三月革命時の民間劇場設立の流れから生まれたものの一つだが、19世紀末にはいったん王立劇場となり、さらに20年代にはプロイセン州立劇場へと改編されている。存続期間こそ短かったが、民間劇場という来歴から、この歌劇場は先進的な作品を次々と初演して、“黄金の20年代”を代表する歌劇場として成長する。同じ公立といっても、当時ベルリン市内に存在していた市立オペラ、リンデン・オーパーなどとは異なるレパートリーで人気を博していた<sup>10</sup>。

以上のように、ドイツにおいては19世紀に開花期を迎えた多様なオペラ文化が、20世紀前半にかけて次第に公的な経営のもとに移されていく経緯が観察できる。これは1933年にナチ体制が成立したあとも基本的には引き継がれるが、国家による監督・統制が強化される。劇場内部の人材はナチの政策・人種観によって強制的に置き換えられ、レパートリーにも制限が加えられた<sup>11</sup>。戦争末期になると、連合国空軍による爆撃によって多くの劇場が破壊されてしまった。一貫してドイツ文化の精神的な支柱であった劇場文化は、戦後の再出発にあたっては深い反省や内省が必要とされた。再生の道のりは平たんではなかった。

## (2) 戦後ドイツ社会における音楽芸術とそれに対する批判

第二次世界大戦後の時期から 1949 年の東西両ドイツの分立を経て、高度経済成長に至る 1960 年代前半までの時期は、戦災による破壊からの再建が音楽界でも進められた。ハンブルク、ベルリン、ミュンヘンをはじめとして、西ドイツの大都市の歌劇場は大戦中の空襲により大きな損害を受けたが、そのほとんどがこの時期に再建されていった。ドイツのオペラ文化の牙城とも言うべきバイロイト音楽祭が再開されたのは 1951 年である。同じ年にはベルリン芸術週間 *Berliner Festwochen* もスタートしている。

この時期は、19 世紀から 20 世紀にかけてのドイツの音楽・オペラ文化を支えた市民層の文化が再構築された時期であった。ドイツの歴史家ブロシャートは、市民層は 1934 年の政権獲得以来ナチスの思想や価値観に深く傾斜していたが、1943 年 2 月のスターリングラードの敗戦をきっかけにして、そこから自己を解放し始め、それは 1948 年の通貨改革により一つの区切りを迎えたと論じている。

このようなメンタリティーおよび生活文化の変容における復古志向は、戦争直後の音楽界の様子にも明らかである。それはヴァイマル時代からナチ期にかけて、特にオペラをはじめとする音楽が、ナショナリスティックな宣伝の場と化したことへの反省であり拒否であった。戦後最初のバイロイト音楽祭では、プログラム冊子に挟み込まれる形でカードが配布され、「ここで大事なものは芸術だけです」として、劇場周辺では政治的な会話や議論を自粛するよう促した<sup>12</sup>。

こうした反政治的な芸術至上主義のムードは、戦後のドイツ音楽界を色濃く彩っていた。このような音楽的な保守主義は、たとえばプログラムの選択に明確に見て取ることができる。しかしこのことは必ずしも受動的な聴衆の存在を意味せず、前衛的な音楽作品あるいはモラルに逸脱すると受け止められたオペラ演出は、1970 年代に至るまでその初演に際して聴衆からの激しい反対の意思表示を受けることも希ではなかった<sup>13</sup>。音楽芸術は、戦後西ドイツ社会において再建されたドイツ市民層の文化的な自己アイデンティティー表現の回路であり階級メルクマールを表象する機能を果たしていたのである。

1960 年代の高度経済成長は、物質的な豊かさをもたらし、レコードやテレビや映画といった新しいメディアが、音楽鑑賞や観劇といった伝統的な芸術の対抗馬として出現してきた。さらに戦後時代が進み、新しい世代が登場するにつれ、それまでの保守的な市民層文化にも批判の矛先が向かうようになった。市民層の嗜好に則った芸術は次第に批判にさらされ、権威主義的であり時代遅れであるとして攻撃されるようになった。こうした既存の社会の文化や芸術に対する批判は、1968 年の学生抗議運動において大いに盛り上がりを見せ、若者を中心とした対抗文化が発展した。その後、戦後世代が多数を占めるにつれ、旧来の音楽文化がもはやかつて



のような支持を得ることは困難になっていった。1980年代に保守政党へと政権が移り、政府財政の再建への動きが始まるとともに批判は再度活発化し、東西ドイツが統一した1990年代以降は、歌劇場に対する巨額の公的補助金支出をめぐってさらに強まった。

事実、1980年代半ばにはオペラに行ったことがある人が全人口に占める割合は西ドイツで8%であり、ヨーロッパ内で比較しても高い数値であった。しかし、実数ではこの間一貫して歌劇場は観客を失ってきている。1980年代は620万人であったものが、1996年には550万人と、11.5%も減っているのである<sup>14</sup>。これでは、人口のほんの一部分が利用するに過ぎない歌劇場を維持するのに、費用がかかりすぎているという声が出てくるのは不可避のことであった。2000年前後はオーケストラや歌劇場について大規模な予算縮小を決定する自治体が増加し、プログラムが保守的で創造性に欠けるとの指摘も含め、音楽文化全体の衰退を指摘されることもあった<sup>15</sup>。

とくに、規模の大きなオペラを上演する歌劇場は、自前では上演に必要な経費をまかなえず、公的補助金に頼っていることから、批判のやり玉に挙げられることが多かった<sup>16</sup>。2010年には、北ドイツ・メクレンブルク・フォアポンメルン州のフレンズブルク市にある州立劇場が補助金の不足からオペラ部門閉鎖の危機を迎え、ドイツの週刊新聞『ツァイト』紙は「文化闘争」と題してこの問題を取り上げた。メクレンブルク・フォアポンメルン州立劇場は所在地のフレンズブルク市のほか、シュレスヴィヒ市、レンズブルク市といった周辺都市でも演劇の公演をおこなっている地域のオペラ・演劇芸術の中心的存在である（オペラとバレエはフレンズブルクのみ）。しかし、興行的には好調と言えず、入場率はフレンズブルクで68%、シュレスヴィヒでは37%にとどまり、毎年140万ユーロの損失を出していた。さらに、昨シーズンだけで観客動員数がのべ約2万人減少してしまい、支配人が交代する事態となっている。この損失を埋める州および自治体からの毎年の補助金額は1700万ユーロ、劇場予算の82%に及ぶ。しかし、この補助金はたとえばチケットの低価格化によって観客数を増加させることに貢献するどころか、人件費に消えてしまっているのが現状である。劇場の人員合計381名に対する人件費支出は約1900万ユーロであり、技術部門（舞台・道具・メイク・衣装）だけで年額500万ユーロ、管理部門で140万ユーロが必要になっている。芸術以外の部門の人員の人件費は公務員としての法定給与に縛られており、これ以上の削減は容易ではない。

州の補助金が増額されない場合、州立劇場はオペラ部門の閉鎖を余儀なくされ、劇場職員の4分の1に当たる85人が解雇される見通しであった。その場合、州の北部・中部・西部ではクラシックの音楽劇場は皆無となる。しかし、メクレンブルク・フォアポンメルン州自体が負債合計650億ユーロに達する財政難に陥っている

状況下では、補助金の増額は容易ではなかった。さらに加えて、補助金配分の公平性維持という問題もある。現状でも州内の3劇場への補助金は合計3670万ユーロに達しており、これだけで州の文教予算の半分に当たる。しかし、この程度の補助金額では3劇場はその人件費すらまかなえないのであった<sup>17</sup>。

このように、昨年フレンズブルクの州立劇場で生じた事態は、巨額の補助金を投じてオペラ・演劇のための劇場を地方都市において維持することの正当性をめぐる議論を、あらためてドイツ国内に巻き起こしたのであった。

ただし、今のところ、州や自治体が劇場に対する補助金や予算の削減を意図したところで、それがすんなり実現できるとは限らない。中には、マイニンゲン市、ビーレフェルト市、ヴェルツブルク市、ミュンスター市のように、計画された文化予算削減や劇場部門の縮小が、市民からの反対運動に発展し、阻止されたところもある<sup>18</sup>。その中でもっとも有名なものは2002-04年のベルリンの3つの歌劇場統合に関わる論争であろう。このときも、予算と人員ポストの削減は避けられなかったものの、結局一つの財団に運営を統合する形で3歌劇場そのものの体制は維持されることになった<sup>19</sup>。上記メクレンブルク＝フォアポンメルン州の補助金騒動も、結局は州議会が補助金増額を可決して、ひとまず幕を下ろすことになった。

### (3) 分析の視点

歴史的にも様々な源流と多様な発展の経緯を持っているために、現在ドイツの歌劇場が社会に果たしている役割もまた多様なものになる。国際的な名声を博している大劇場の場合には、世界的な水準の公演レベルを要求されるため、公演に世界的なスター歌手や指揮者をちりばめる。高水準のプロダクションを制作するコストはチケットの価格などにも反映されるが、同時に多額の公的補助も必要になる。しかし劇場がその公演を収録して音楽ソフトとして販売したり、引越越し公演を行うことによって自助の収入とすることができる。またそれらの高水準の公演が世界中の音楽ジャーナリズムに取り上げられることなどを通じ、その都市なり州なりが世界的な場でプレゼンスを保持するのにも役立ち、この点からも多額の補助を理由づけることができる。

一方、この手の大都市型大劇場では、近年は“Opern für alle”などの標語を掲げ、劇場近隣の広場などに大規模な野外上映設備や仮設舞台を設置し、上映会や公開コンサートを無料で行うなどの試みがなされている。これは一般市民にオペラをより身近に感じてもらうことを通じ、放っておくと固定化し高齢化してしまいがちな聴衆層に対し、若年層をはじめとする新たな層を掘り起こすのに効果的である。多額の補助金を受け取っている立場からすれば、足元の市民にその公演水準を広く知ってもらうことで、広報活動だけではなく、公的アカウンタビリティをも果たすこと

ができる。他方、大都市における第二劇場以下の劇場や、地方小都市の劇場などに求められる役割は、地域の市民により密着したものになる。

個々の劇場の取り組みについては今後ケーススタディの中で扱っていくが、ドイツの劇場の大きな特性として演出の問題には触れておきたい。何度も繰り返し上演されるオペラ作品に斬新な演出を施して、そこに現代的な意義を盛り込んでいこうという姿勢がドイツのオペラ界には広くみられる。優れたオペラ作品は人間や社会についての普遍的な問題をテーマとしているが、ドイツの劇場は総じて、オペラが扱うこうした普遍的なテーマを、より現代的な文脈の中で理解する演出を求めていると言えるだろう。

演出に対する革新的／保守的ななどの劇場ごとの差はもちろん存在するが、興味深いのは、芸術文化に対して造詣が深く、芸術の動向に敏感な聴衆層が多数存在すると考えられる大都市でのみ、そのような演出が行われているわけではないという事実である。より保守的な聴衆層が多いと考えられる地方の小規模劇場でも、これは広くみられるのであり、ゆえに私たちが研究テーマの一つとしている「オペラの公共圏に与える影響」とは、第一義的には演出の問題に表れてくる。問題提起的な演出が政治的視点から社会的な反響を呼ぶという現象は、ドイツ社会では折に触れて見られるもので、オペラは古典作品であっても、演出を通じ現代社会に対する一つの立場や視点を示すことができる。聴衆もそれに対して有る程度の受容の姿勢を持っているのである。

最後にドイツの歌劇場の現状を経済面からも概観しておこう。ここ二十年程度のスパンで振り返るなら東西ドイツ統一によって生じた変化は極めて大きなものである。特に再統一によって旧東独圏で起こった経済混乱はオペラの世界にも少なからぬ影響を与えていると言われており、ここでどのような問題が生じ、各劇場がどのように乗り切ったのかは、今後ケーススタディで検証したい。

歌劇場の運営経費に関して総体としてみると<sup>20</sup>、ドイツ全土での統計値が初めて出そろった1991/92年の補助金総額は17億ユーロであったが、2007/08年では20億ユーロに上昇している。歌劇場の運営コストの大半を占めるのは人件費であることを考えると、ドイツの歌劇場はこの間むしろ規模拡大したかのようだが、実際には劇場の抱えるポストの数は91/92年の約45,000から約38,000へと、15パーセントも減少している。賃金は勤続年数に応じて上昇するため、人数は増えなくとも年齢や経験が増えるに従って人件費は増大していく。ドイツのオペラ界は過去20年間の間に、極めて厳しい人員削減を求められてきたのである。

金額的にいえば一番高いのは事務部門の削減額であり、人員総数にして3500が削られた。劇場専属の俳優のポストは1000が削減されたが、これは割合としては全俳優のポストの35パーセントにあたり、実に3分の1以上が職を失った計算に

なる。ダンサーと歌手は四分の一が削減され、オーケストラと合唱は13パーセントの削減率となっている。

オペラにかかる人件費や労働支出は、実質ベースでみるならこの200年間ほとんど変わっていないと言われている。ほとんどが手作業で行われるオペラ制作においては、近代的な科学技術によってカバーできる領域はごく限られる。このような厳しい人員削減の波にのまれながら、ドイツの歌劇場はどのように公演の水準を維持し、どのような方法で劇場運営の将来像を描いたのだろうか。これも今後のケーススタディの中で検証していきたい。

## 第二章 ドイツ舞台芸術協会の劇場統計について

辻英史

### (1) ドイツ舞台芸術協会の発展

ドイツ舞台芸術協会は、1846年にドイツ北部のオルデンプルクで創設された。初代代表は当時プロイセン王国劇場総支配人のカール・テオドル・フォン・キュストナー Karl Theodor von Küstner であった。彼は、ライプツィヒに常設の市立劇場を設立するのに功績を立てたあと、バイエルン王国の首都ミュンヘンの宮廷劇場支配人を経て、ベルリン宮廷劇場総支配人としても活躍した人物で<sup>21</sup>、そのかわり、とくにドイツの演劇関係者と劇場との間に当時頻発していた契約をめぐるトラブルを防ぐため、さまざまな活動をおこなっていた。

この協会は32の劇場が加盟して発足した。当初の規約は、劇場と結んだ契約を履行しなかった場合、その芸術家は、5年間にわたって協会に属する劇場に出演することが禁止されるという内容で、カルテル団体的な性格が強かった。その後、19世紀の間にドイツ舞台芸術協会は大きく発展し、1902年には加入団体数は92を数えるまでになった<sup>22</sup>。

一方、劇場で働く関係者による使用者団体として1871年に設立された「ドイツ劇場関係者協同組合 Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger」があり、雇用者としての劇場を代表するドイツ舞台芸術協会はこの団体と提携して契約書の統一化にとりくみ、調停裁判制度に基づいて紛争時の労使の調停をおこなうようになった<sup>23</sup>。また、退職した劇場関係者のための年金制度も両者共同で構築された。

帝政期のあいだは、各ラントが所有する邦立劇場——その多くがかつての宮廷付属劇場から発展したものであった——の屋上団体としての性格が強かった舞台芸術協会であったが、第一次世界大戦後のヴァイマル期にはいると市立劇場・民間劇場の加入が増え、名実ともにドイツの劇場全体の代表機関としての性格を持つようになった。ナチスが政権を握ると、グライヒシャルトゥング（強制

的同質化) 政策により協会幹部はナチ党員に置き換えられ、ついには帝国演劇院 Reichstheaterkammer に併合され、協会は一時その歴史に幕を下ろすことになった。第二次大戦後の 1947 年になって、協会はケルンにおいて再建された。

ドイツ舞台芸術協会は、その発展の初期の段階から、すでにその性格において現在と共通する特徴を有していたことがわかる。まず、成立当初はまだ政治的統一が果たされていなかったにもかかわらず、領邦の枠組みにとらわれずドイツ全体をその活動範囲としていたこと。次に、オペラだけでなく演劇を含む舞台芸術の団体全般を関心の対象としていたこと。さらに、活動の重点を劇場をめぐる労使間の契約事項に関する問題、すなわち劇場での労働環境の改善においていたこと。第四に、劇場関係者の福利への関心という相互互助組織としての性格をあげることができよう。

## (2) 現在のドイツ舞台芸術協会とオペラをめぐる問題

ドイツ舞台芸術協会は、オペラをめぐる現代の様々な紛争においてもまた、劇場側の利害を維持促進する役目を負っている。ドイツ舞台芸術協会は本部をケルンにおき、歌劇場を含むほとんどすべての州立および市立劇場のほか、多くの地方劇場、民間劇場や管弦楽団が加入しており、さらに公共放送などの組織が特別会員として加わり、各劇場の支配人も個人として加入している。団体、個人をあわせた会員数は約 430 である。

協会は以下のような組織を持って構成されている。会員は、州立劇場部会、市立劇場部会、地方劇場部会、民間劇場部会、特別会員部会、支配人部会の 6 つの部会に別れ、全体が総会を構成している。弁護士であるボールヴィン Rolf Bolwin のもとに日常の業務を扱う事務局 Vorstand が置かれている。トップに立つのは現在バイエルン演劇アカデミー総裁を務めるツェーエライン Klaus Zehlele で、彼のもとに部会の代表からなる理事会 Präsidium が組織されている。芸術上の問題や出版・放送、オーケストラなど特定の問題領域を扱う専門委員会が理事会の中に設けられている。そのなかでも特に重要な労働契約に関する事項については、特に総会メンバー 16 名、支配人部会のメンバー 8 名および事務局長からなる委員会が設置されている。地方組織としては、8 つの州・地方に設けられた支部が、特に法律相談を中心に会員の支援に当たっている。

ドイツ舞台芸術協会は、劇場とオーケストラの文化政策上の利害代表である<sup>24</sup>。その目標は、まず第一にドイツの劇場とオーケストラ文化の維持増進にあり、このために重要な芸術・法・組織や政治に関わる問題について公的に発言する。また加盟している文化事業団体における労働条件の画定をおこなう。劇場やオーケストラと権利団体の間の仲介をおこない、加盟団体相互の情報交換を促進する。したがっ

て、協会は単なる利益団体ではなく、会員と社会の間の媒介者なのである。

協会のもう一つの任務は、使用者団体連合としてのもので、劇場やオーケストラに所属する団員のために労働組合との間で賃金協定を締結することや、紛争が生じた際の仲介裁判を労働組合と共同でおこなうことである。このほか著作権団体との交渉にもあたっている。また、連邦や州の政府における立法に際しては、協会が窓口となって劇場やオーケストラの意見を伝えることになる。最近では EU 内の立法の重要性が増してきているが、ドイツ舞台芸術協会はこれにも関与している。

このほか、劇場やオーケストラの団員のための保険機構や学習セミナーの開催、舞台芸術に関するシンポジウムや会議などさまざまな催しがおこなわれているが、協会の活動の中でもとりわけ注目に値するものが、出版活動である。とくに 1967 年（1965/66 年シーズン）以来毎年刊行される統計集は、ドイツだけでなくオーストリアやスイスも含んだドイツ語圏全体の劇場とオーケストラを網羅しており、その資料的価値は計り知れない。

このように、現在のドイツ舞台芸術協会の活動には、先に見たような創設当初のそれとの連続性をはっきりと認めることができる。すなわち、舞台芸術全般を担当領域とする姿勢や、労働環境の改善を重視する点、関係者の福利厚生も視野に入れた活動に力を入れる点について、協会の基本方針は 19 世紀以来変わっていない。また、活動の範囲が現在ではドイツ連邦共和国内にとどまらず、隣国のドイツ語圏を含んだものになっていることも興味深い点である。

では次に、このドイツ舞台芸術協会の統計集を、最新の 2008/2009 年号（通算第 44 巻）に基づいてその内容を見ていこう。全体は 10 のパートからなり、それぞれデータ部とその要約に分かれている。

第 1 部は、公営劇場の概観である。所在地である自治体の名前のアルファベット順に、劇場とその上演会場（ひとつの劇場が複数の上演会場を所有していることが稀ではない）について、客席数と所有団体、法的形態を明らかにしている。ここで取り上げられているのは、法的・経済的に州・自治体・自治体連合に所属し、調査期間に公演活動をおこなっていた常設の劇場あるいは地方劇場で、自前の劇団 Ensemble を持つものである。ただし、巡回劇場や素人劇場のように常設ではないもの、ヴァリエテやカバレットといった娯楽性の高いものは含まれない。劇場の法的形態としては、①日本の独立行政法人に類似する公法人企業 *Anstalt des öffentlichen Rechts* (AöR)、②非営利活動をおこなう会員組織として一般的な登記社団 *eingetragener Verein* (e.V.)、③複数の人物が共通の目的のために結成する民法組合（市民会社とも呼ばれる）*Gesellschaft bürgerlichen Rechts* (GbR)、④非営利組織として非課税の地位を与えられている公益有限会社 *Gemeinnützige Gesellschaft mit beschränkter Haftung* (gGmbH)、⑤そうした税制上の優遇措置を受けていない

有限会社 Gesellschaft mit beschränkter Haftung (GmbH) の5種類が中心である。このほか、⑥自治体の管理下にあるが、財政上は独立している公営事業 Eigenbetrieb、⑦自治体が管理しており、自治体の予算の枠内で運営されている直営行政事業 Regiebetrieb、⑧共通の公的課題を共同で解決するために複数の自治体が結成する目的連合 Zweckverband があるほか、⑨公法上あるいは民法上の財団 Stiftung des bürgerlichen oder öffentlichen Rechts、がある<sup>25</sup>。

第2部は、公演に関する基礎データである。第1部と同じ要領で、劇場の活動をジャンルごとの上演回数、演目ごとの上演数に分けて記載している。前者は①オペラ、②舞踊、③オペレッタ、④ミュージカル、⑤演劇、⑥子ども向けの公演、⑦演奏会、⑧影絵・人形劇、⑨その他、⑩劇場関連の催し、⑪他の劇団の客演、に分けてそれぞれ何回公演を行ったか、後者では①オペラなど音楽劇、②演劇、③舞踊、④子ども向けの公演に分けて、それぞれいくつの演目を上演したのかを掲載している。上演会場ごとの内訳も見ることができる<sup>26</sup>。

第3部は、観客についての統計である。各劇場の入場者数を、①オペラ、②舞踊、③オペレッタ、④ミュージカル、⑤演劇、⑥子ども向けの公演、⑦演奏会（劇場付属のオーケストラによるもののみ）、⑧影絵・人形劇、⑨その他、⑩劇場関連の催し、に分けて提示してある。該当する公演が行われていない場合は空欄である。このほか、チケットの種類についても分類がされており、①正規料金、②定期会員、③鑑賞団体、④学生割引、⑤その他の割引、⑥関係者、⑦ の分類で、それぞれ何枚のチケットが販売・発行されたかが示されている。なお、これらの合計と、外部団体による客演の際のチケット販売数の合計が、入場者数としてカウントされることになる<sup>27</sup>。

第4部では、劇場に雇用されている人員に関する統計が扱われている。2009年1月1日の時点で専従の契約を結んでいる人員が、正規雇用とパートタイムの双方についてまとめられている。パートタイムの雇用は、プロダクションごとに雇用される場合と、公演がある時間帯だけ働いている場合とがある。正規雇用は、まず大きく分けて芸術部門があり、そのなかには①管理部（支配人、音楽監督、および芸術部門や技術部門の長など）、②歌手、③合唱団員、④劇場付属オーケストラの団員（独立した予算を持つ別のオーケストラが上演作品によって客演する形態の場合は除く）、⑤俳優、⑥ダンサー、⑦俳優以外の芸術関係の人員（ドラマトゥールゲ、演出助手、広報担当など）、⑧子ども向け公演のみを担当する俳優、⑨子ども向けの公演のみを担当する、俳優以外の芸術関係の人員、が含まれる。次に技術部門があり、そこには⑩舞台技術（舞台制作、照明、効果、オーケストラ雑用係）、⑪工房（木工、金工、絵画、彫刻）、⑫衣装（縫製、着付け、靴、メイク）といった人々が含まれている。最後にあるのが劇場の運用部門で、⑬一般事務、⑭劇場職員（守

衛、手荷物預かり係、座席案内係、清掃係) ⑮チケット販売、がここに属している。これらのすべてについて、劇場ごとに一覧表がまとめられている<sup>28</sup>。

第5部および第6部は、劇場の財政を扱ったパートである。これについては次章で詳細に検討するので、ここでは省略する。

第7部は、入場料金についての概観である。劇場ごとに、①音楽劇、②演劇、③子ども向け公演、④演奏会のそれぞれについて、手数料等を含めない前売り券の正規販売価格で最も安いカテゴリーのチケット料金と最高席の料金、および各料金カテゴリーの席数を勘案して計算した平均の料金の額が表示されている。料金の値上げを最後におこなったのはいつか、またその予定があるかどうかも記載されている<sup>29</sup>。

第8部では、まず、座席占有率が計算されている。外部からの客演をのぞく各劇場の自主公演において、発売されたチケットのうちどれだけが購入されたのかが、①オペラ、②舞踊、③オペレッタ、④ミュージカル、⑤演劇、⑥子ども向けの公演、⑦演奏会、⑧影絵・人形劇という公演の種類ごとに百分率で示されている。さらに、補助金を除く劇場自体の収入が、支出に対してどのくらいを占めているのか(これを自己収入比率 *Einspielergebnis* と呼ぶ)、入場者1人あたりの補助金額、入場者1人あたりの自己収入金額、全支出に対する人件費の比率も挙げられている<sup>30</sup>。このパートは、ドイツの劇場の補助金への依存ぶりを明らかにするものであり、劇場に対する批判の際によく引用されるところである。各歌劇場が自力で得られる収入は、支出の20%程度にすぎず、チケット1枚あたりの補助金額は平均100ユーロに達するのが現状である。

第9部は、オーケストラに関するパートである。ここではドイツのオーケストラを3種類に分類している。まず①独自の予算を持ち、州、県、あるいは市によって運営されるか、大部分の予算をこれらの団体に仰いでいる民間団体によって運営されている「自立した文化オーケストラ」(専従のオーケストラを持たない劇場で演奏する機会があるものも多い)。②「劇場に統合されたオーケストラ」、③公法上の放送事業団体の所有する「放送局のオーケストラ」、の3者である。このそれぞれについて、所在地である自治体ごとに、法的形態(その分類は第1部に準ずる)、②団員数、③所在地での演奏回数、④所在地以外での客演回数、⑤所在地での演奏会の入場者数、⑥所在地以外での演奏会の入場者数、⑦支出総額が示されている。収入については、そのうち⑧演奏会チケットから、⑨劇場からの支払い、⑩その他、⑪特別な財源からの収入が示され、さらに公的補助金については、⑫その総額と、⑬所在地の住民1人あたりの金額が、それぞれ記されている<sup>31</sup>。

第10部では、民間劇場が扱われる。民間劇場とは、独自の上演会場を持つ劇場か、プロフェッショナルな劇団で、その法的・経済的な担い手が私人か法人であり、ま



たその構成員が私人であるものを指す。その法的形態は、①個人、②登記社団(e.V.)、③民法組合(GbR)、④公益有限会社(gGmbH)、⑤有限会社(GmbH)、⑥株式会社 Aktiengesellschaft、⑦合名会社 Offene Handelsgesellschaft のいずれかである。ここでは、法的形態のほか、座席数、公演回数、入場者数、そして支給されている公的補助金の額が記されている。大都市の民間劇場には補助金を受けていないものもあるが、中小都市の劇場では補助金をもらっているところが大半である<sup>32</sup>。

第11部では、芸術祭 Festspiele が扱われる。それぞれ運営主体の法的形態(①個人、②登記社団(e.V.)、③民法組合(GbR)、④公益有限会社(gGmbH)、⑤有限会社(GmbH)、⑥株式会社 Aktiengesellschaft、⑦合名会社 Offene Handelsgesellschaft、に加えて⑧市)、座席総数、公演数、入場者数、補助金総額が表示され、また補助金の支出元(①連邦、②州、③自治体、④その他)についても記載がある<sup>33</sup>。

第12部は、以上の統計が集計されたものである。ここでは個々の劇場ではなく、自治体の人口スケール別、および州別に集計されている。第13部は略号などの説明である。第14部がオーストリアの、第15部がスイスの、それぞれ劇場統計を簡単に扱っている<sup>34</sup>。

以上がドイツ舞台芸術協会の統計集の内容であるが、ここで本統計を参照するにあたっての注意をまとめておきたい。まず第1に、この統計集は、舞台芸術協会が各劇場に送ったアンケートを集計して作成されたものである。そのため、劇場によってデータ記入の度合いにかなりの精粗が見られる。ある劇場は入場者を実数で記入しているが、別の劇場においては端数が丸められた概数でしかない。また、細かい公演の種目などの内訳についても、細部まで記入しているところと、「該当なし」で素通りしているところがある。第2に、こうしたデータ集計に関する問題点とは別に、統計集は巻頭のイントロダクションでデータの扱いに注意を呼びかけている。それによれば、本統計に依拠して、二つの劇場を比較する際には、劇場内部のさまざまな状況に通じておく必要がある、たとえば、座席の占有率であるが、これは単純に劇場間の比較はできず、まず劇場の規模に注意しなければならない。規模が小さいほど満席になりやすいからである。また、演目の上演回数の違いも考慮に入れる必要がある。同じ演目を30回しか上演しないのと300回繰り返すのとを比べれば、前者の方が観客動員において有利であることはいうまでもない。したがって、本統計のデータは、地域の異なる複数の劇場を比較するよりは、一つの劇場の経年変化を追跡することに向いていると言える。雇用人員の大小を比較する際にも同じことが言え、劇場の設備の充実度(脇舞台がある方が舞台転換に必要な人員は少なく済む)や自治体からの派遣職員の有無(劇場本体の人件費がその分減らせる)、諸業務の外部発注の度合い(人員規模に関わる)といったことを計算に入れないといけない<sup>35</sup>。

このような問題点や限界にもかかわらず、ドイツ舞台芸術協会の統計集は、そのデータの質と量からいって他に類を見ないボリュームを有しており、ドイツの劇場に関する研究の上で貴重な材料となっていることは言うまでもない。この統計集を手がかりに、ドイツの劇場の活動の現状について概観を得た上で、個別のケーススタディへと進む道が開かれるのである。

### 第三章 ドイツの歌劇場と財政

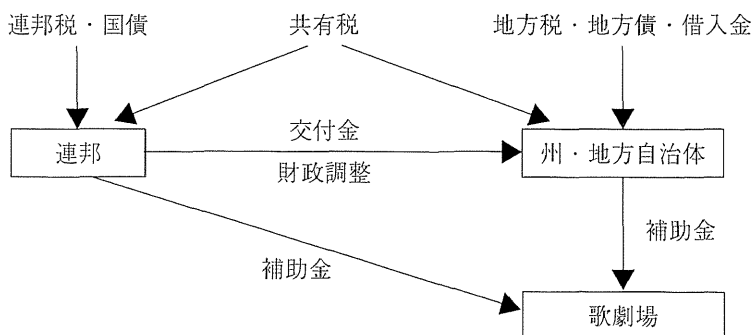
城多努

#### (1) ドイツにおける文化と財政支出

ドイツの歌劇場は歴史と伝統を誇り、長きにわたって文化の中心的存在であり続けてきた。多くの歌劇場が宮廷や政府の支援を受けて設立・運営され、21世紀となった現在にでも連邦各州や多くの地方自治体が歌劇場を運営し、手厚い財政的支援を与えている。現在ドイツの各歌劇場は平均すると年間予算の82%を、これら地方政府からの補助金によってまかなっている。

ドイツの財政はわが国と同様に中央政府である連邦の財政と、州をはじめとする地方政府の財政に分かれている。これらドイツ全体の一般政府部門の支出は2010年において1兆1641億ユーロであり、このうちレジャー・文化および宗教関係への支出が158億ユーロを占めている<sup>36</sup>。ドイツにおける文化行政は連邦ではなく各州の管掌事項となっていることから、文化に対する支出はそのほとんどが地方政府によるものである。このことは歌劇場についてもあてはまり、ドイツ各地の歌劇場が政府から受け取る補助金の内訳は、州や自治体から約21億2千万ユーロなのに対し、連邦からの支出は1165万ユーロと、地方政府からの補助金と比較してほんの僅かにとどまっている<sup>37</sup>。

(財政と歌劇場のかかわり)



またドイツは日本ほどではないものの、国家財政は多額の負債を抱えており、政府債務残高は対 GDP 比で 83.2%、財政赤字は 3.3% (いずれも 2010 年) となっており、逼迫した状況にある。このような状況の下、ドイツ各地の歌劇場は従前より補助金を拠出する州や地方自治体から、補助金の使用状況に関する透明化や、コストパフォーマンスの向上を求められてきており、その圧力は年々強まっていると言ってよい。実際ドイツ各地の歌劇場に対する補助金額は、以前と比較すると大幅に削減されており、歌劇場の中には将来の存続が危ぶむ声も聞かれ、ほとんどの歌劇場にとって財政・財務の問題は早急に取り組まなければならない課題となっている。そこで本節ではドイツの歌劇場における財政状況について、主として収入と支出の面から概観してゆく<sup>38</sup>。

## (2) 収入でみる歌劇場

ドイツの歌劇場の収入構造はどのようになっているのだろうか。まずドイツの歌劇場の収入をランク付けすると、上位にはシュトゥットガルトや、ミュンヘン、フランクフルトといった大都市の歌劇場が並んでいる一方で、下位 10 位の多くが旧東ドイツの小規模都市の歌劇場が並んでいる。日本円にすると大規模な歌劇場の収入規模は、シュトゥットガルトで 110 億円に迫る一方、小規模な歌劇場の収入規模は、もっとも規模の小さな Fürth で 6 億 6 千万円に過ぎない (表 1)。一口に歌劇場といっても年間の上演数が 200 を超えるドレスデンから、10 台のところまであり、単純比較は難しいものの収入の面だけから見ても、ドイツの歌劇場の多様性が垣間見えてくるのである。

表 1 歌劇場の収入上位の劇場と下位の劇場 (単位: 千ユーロ)  
(TS08/09, S.141-161 より作成)

総収入上位 10 劇場	総収入	総収入下位 10 劇場	総収入
シュトゥットガルト	94816	フライブルク/デーベルン (中部ザクセン劇場)	10302
バイエルン州立歌劇場	84702	ホーフ	9812
フランクフルト (マイン)	72323	ハルバーシュタット/クヴェートリンブルク	8173
ザクセン州立歌劇場 (ドレスデン)	65127	ランズフート/パッサウ/シュトラウビング	8058
ベルリン州立歌劇場(ウンター・デン・リンデン)	62990	ブランデンブルク	7543
ケルン	61910	リューネブルク	7227
ハンブルク	61629	アンナベルク=ブーフホルツ	6905
ハノーファー	58132	アイゼナハ	6866
ベルリン・ドイツ・オペラ	52883	コンスタンツ	6673
エッセン	52764	フュルト	5798

※同一市内に独立した劇場が複数ある場合には劇場名・通称名で記載、それ以外は都市名で記載 (以下同)。

上述のようにドイツの歌劇場は、平均するとその収入の約 82%が補助金によってもたらされているのだが、歌劇場によってはチケットの売り上げなど、自己収入拡大の努力により、総収入に占める自己収入を 40%程度にまで高めている歌劇場も存在している。一方で大多数の歌劇場の自己収入は 10%台であり、中には 40%にも満たないところも少なくない（表 2）。これをもう少し詳しく見てゆくと、自己収入が総収入の 40%を超えているのは、わが国でも良く知られているドレスデンにあるザクセン州立歌劇場であり、2009 年度はチケットの売り上げが 1829 万 8 千ユーロとなっており、自己収入全体の約 69%、総収入 6512 万 7 千ユーロのうちの約 28%を占めている。続くフュルトの劇場は規模そのものが小さいものの、チケットの売り上げが自己収入全体の約 73%、総収入の約 27%を占めている。またミュンヘンのバイエルン州立歌劇場は、チケット売り上げが自己収入全体の約 80%、総収入の約 28%を占めている。

表 2 歌劇場の自己収入比率（自己収入÷総収入）

(TS08/09, S.141-161 より作成)

自己収入が 20%超の 歌劇場	自己収入率 (%)	自己収入が 10%未満の 歌劇場	自己収入率 (%)
ドレスデン	40.6%	ギーセン	9.9%
フュルト	36.4%	ゲルリッツ	9.9%
バイエルン州立歌劇場	35.4%	ノイシュトレリッツ／ノイブランデンブ	9.2%
ハンブルク	27.4%	カッセル	9.1%
エアフルト	27.1%	クレーフェルト	9.0%
シュヴェーリン	25.3%	コブレンツ	8.8%
ベルリン・ドイツ・オペラ	25.0%	ハイデルベルク	8.8%
リューネブルク	24.8%	コトブス	8.5%
フライブルク／デーベルン(中部ザクセン劇場)	24.2%	ロストック	8.4%
シュトゥットガルト	23.5%	ハレ劇場	7.4%
ベルリン州立歌劇場(ウンター・デン・リンデン)	22.6%	アイゼナハ	6.9%
エッセン	22.3%	ハレ歌劇場	6.4%

一方で自己収入率が低い歌劇場は、全般的にチケットの売り上げを期待することはほとんどできず、運営に必要な費用の殆どが公的な補助金によってもたらされているということであり、収入の多様化が進んでいないことから、その活動は設置者からの予算措置の変化により大きな影響を受けることになる。

自己収入の内訳については、ドイツ舞台芸術協会の劇場統計によれば劇場における収入を表 3 のように分類している。

表3 自己収入項目

(TS08/09, S.142-161 より作成)

チケット（正規価格）	クローク使用料
チケット（会員価格）	プログラム売り上げ
鑑賞団体向けチケット	放送料収入
青少年向けチケット	契約料収入
その他割引チケット	その他収入
客演団体来演収入	民間からの補助金
客演収入	

ドイツの劇場全体（オペラを上演しない劇場を含む）でみると、自己収入に占める正規価格のチケット収入は40%であるが、総収入に占める割合は約7.3%である。リピーターである会員価格チケットと合わせても自己収入の約53.5%、総収入の約9.6%に過ぎず、入場料収入だけでは劇場にとって必要な経費の1割程度しかまかなえない。

補助金の内訳については、連邦、州、設置自治体からの補助金に加え、設置自治体以外の自治体からの補助金、自治体連合からの補助金、認可法人からの補助金およびEUのプロジェクト補助金という分類になっている。このうち補助金の拠出者として主なものは州および設置自治体であり、それぞれ10億1015万6千ユーロ、10億2804万9千ユーロであり、両者でドイツの劇場が受け入れる補助金の95%を占めている。

## (2) 支出でみる歌劇場

ドイツの歌劇場を支出の面からみたときに、どのような特徴があるのだろうか。ドイツの歌劇場における支出の大部分は人件費が占めている。このことは歌劇場におけるオペラ上演には歌手、オーケストラ、合唱および裏方スタッフといった多数の関係者が必要であるということから容易に理解できることだが、総支出に占める人件費の割合は平均で74.5%に上っており、きわめて高い水準にあることがわかる。この人件費率の上位10歌劇場と下位10歌劇場を示したのが表4である。また表5は人件費率の割合を範囲別に分類したものである。これらの表からは、歌劇場における人件費は、その平均値からもわかるようにほとんどの歌劇場において60%を超えており、これを下回る歌劇場は7ヶ所しかない。ただしこの中にはケルンやハンブルクといった、上演回数も観客動員も多い大規模な歌劇場が含まれており、これらの歌劇場はより多額の人件費を必要としているが、人件費率は相対的に低くなっている。これらの歌劇場の人件費率についてはより詳細な分析が必要であろう。

表4 人件費率上位10位・下位10位の歌劇場

(TS08/09, S.164-183 より作成)

人件費率上位10位		人件費率下位10位	
ラーデボイル	88.6%	エッセン	66.0%
コブレンツ	86.3%	マインツ	64.6%
ヴァイマール	86.2%	エアフルト	62.6%
ロストック	86.1%	ケルン	58.0%
トリーア	86.0%	アイゼナハ	55.5%
ケムニツ	85.6%	ハイデルベルク	55.3%
アンナベルク＝ブーフホルツ	85.6%	ハンブルク	54.7%
ゲルトナーブラッツ(ミュンヘン)	84.9%	ドルトムント	48.1%
ブレーマーハーフェン	84.9%	フュルト	35.0%
ザクセン州立歌劇場(ドレスデン)	84.8%	リューネブルク	30.9%

表5 人件費率別劇場数

(TS08/09, S.164-183 より作成)

80%以上	20
70%以上	46
60%以上	9
50%以上	4
50%未満	3

ではドイツの歌劇場における人件費の高さは、歌劇場のマネジメントにどのような影響を及ぼすのであろうか。通常の企業であれば、売り上げを伸ばす、もしくは人件費を削減することによって利益を確保するであろう。現に不況時の賃金カットや人員整理、非正規雇用者の雇用拡大といった方策で人件費の圧縮を図る企業は多い。ではドイツの歌劇場において人件費の削減が容易に行うことが出来るのだろうか、答えは非常に難しいといわざるを得ない。ドイツの歌劇場に雇用されるオーケストラ団員を例に挙げると、オーケストラの団員の給与をはじめとする待遇は、一部の例外を除いて文化オーケストラ団員俸給表(TVK: Der Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern)と呼ばれる共通の俸給表によって定められている。これは終身雇用であっても期間雇用であっても、分け隔てなく適用されるだけでなく、雇用者側と被雇用者側との合意で勝手に変更することは原則として不可能である。従って歌劇場が財政状態を好転させるためにオーケストラ団員の待遇を変更する、といったようなことは極めて難しい。このような共通の俸給表についてはオー

ケストラ団員に限らず、合唱団員や歌手といった演奏者、裏方といわれるスタッフや管理部門の人員についてもそれぞれ別個に存在し、適用される。したがってドイツの歌劇場における人件費は非常に硬直的な様相を呈しており、これを削減することによる経営努力は極めて難しいことがわかる。

では人件費以外の経費、物やサービスにかかるコスト（ここでは便宜的に物件費と総称する）についてはどのような状況であろうか。2009年の劇場統計では、劇場に関連する物件費として表6にあるような費目を集計している。

表6 物件費分類  
(TS08/09, S.164-183 より作成)

一般管理費	防火関連費用
賃借料	備品費
使用料	土地建物関連費用
出版費	内部相殺額
物品費	減価償却費
客演旅費	その他管理経費
招聘旅費	

これら物件費について、ドイツの劇場全体でみると最も支出されている項目は使用料であり、次に賃借料、出版費と続いている。特に使用料については、著作権使用料、リブレットの使用料に加え、上演に必要な物品の使用料もこれに含まれる。またその他管理経費には、テレビ放送に関連する費用、専門家によるコンサルテーション、演奏会に関連する諸費用、保険料、旅費などの様々な項目を集計した金額になっており、劇場統計がかなりの経費を大分類へと集計していることをみてとることができる。

物件費のマネジメントについては、各歌劇場において予算管理やよりサービスコストの安い業者の選定といった一定の努力がなされている。詳しくは別稿に譲るが、公演演目ごとにかかる物件費と人件費の一部を集計し、プロダクション・コストとして把握し、歌劇場の経営管理に役立てている例もみられる。ただ上述のように、劇場にかかるコスト全体に占める割合が相対的に低いことから、物件費の削減が歌劇場の大幅な経営改善につながりにくいという側面もある。

## まとめ

江藤光紀・城多努・辻英史

第一章第2節で紹介したような、オペラや劇場に対する批判が向けられている現状を、ドイツ舞台芸術協会はどうのようにとらえているのであろうか。ここで使用した2008/2009年の統計集に掲載された事務局長ボールヴィンによる巻頭言は、驚くほど楽観的である。彼によれば、上演会場数、上演回数や演目、そして観客動員総数のいずれもが前年度に比して増加を見たことは、ドイツの劇場とオーケストラが「手をこまねいていないで」新しい観客層を発掘するべく、古典的な劇場に変わるオルターナティヴ探しに努力していることの現れである。また、2008/2009年度中に400人以上が新たに劇団やオーケストラに正規採用されることになり、関係者総数が約39000人にまで回復しつつあることから、劇場関係者の人員削減についても、それを食い止めることに成功したと評価している（ただし、人件費の高騰から劇場の自己収入比率は19.1%から18.5%へと悪化しているが）。しかし、このような将来についての明るい見通しも、結局は公的補助金が今後も引き続き支給されることに依存していることは、ボールヴィンとて忘れてはいない。「政治家がこれらの成果を正当に評価して、劇場とオーケストラの存続に貢献してくれるかどうか、今後はそれにかかっている」<sup>39</sup>。

ところでドイツには各州が文化に関する決定権を持つという、州の文化高権Kulturhoheit原則が基本法に定められていることは、このような分析を行う際に常に留意しておかなければならない。ここでボールヴィンが言っている“政治家”とは、直接的には連邦政府の政治家や日本の文部科学省のような役所ではない。国民国家的統合が遅れたため、国家の下位にある、現在の州にあたる政治単位が伝統的に大きな権限を持っていたドイツは、ナチスの画一的な統制への反省もあり、文化行政に関してもそれぞれの州の自立性を尊重するという原則が守られている。ドイツの劇場は具体的には各州や市など地方自治体との折衝に心を砕いており、また各劇場に対する政治の側からの評価も地域の事情に応じて多様なものになってくるのである。

一方、第三章ではドイツ舞台芸術協会による劇場統計の集計結果をもとに、ドイツの歌劇場における財政のあらましを概観した。ここで明らかになったことは、ドイツの歌劇場は政府部門からの補助金への依存が極めて大きいということである。中には自己収入は10%にも満たず、必要な資源のほとんどを補助金に依存している歌劇場も多く、自己収入は最大でもドレスデンのザクセン州立歌劇場の40%であり、上述のように収入の多様性に乏しく、特定の収入に依存することによって生ずるリスクを排除することが出来ていない。またコスト構造をみても、人件費率が高く、労働関連法規や労働慣行によりその削減が難しいことを指摘することが出来



る。このことは人件費を除いたコストの管理・削減を図らなければならず、経営効率化のために可能となる施策が限られてくることを意味している。

このようにドイツの歌劇場の収支構造はきわめて硬直的であることから、政府部門の財政赤字による歳出削減や、政策的な判断により生ずる財政的な面での環境変化への柔軟な対応がかなり難しい組織になっていると指摘できよう。このことはドイツの歌劇場は現時点で十分な活動を行っていたとしても、今後の環境変化には脆弱であり、将来かなりの歌劇場が活動に支障をきたすことが予測される。現に歌劇場によっては今後の労働契約を結ぶことが出来ず、活動そのものがかなり危機的な状況に瀕しているところもある。ドイツの歌劇場を財政面から俯瞰すると、こうした問題が浮かび上がってくるのである。

以上から明らかになるドイツの劇場の特性として、一方で運営方針に関しては多額の補助金を拠出する州や市など地方公共団体の意向に絶えず気を配り、他方、現場の雇用関係に関しては労働法の厳しい規制に縛られているという二つの側面が浮かんでくる。運営方針にしても財政状況にしても、それぞれの歴史性や地域特性が絡んでいるから、本研究においては“ドイツの歌劇場”をひと括りにした単一モデルの分析に帰結するのではなく、劇場ごとのケーススタディによって州・市・地方自治体ごとに多様な文化行政の在りかたを踏まえた分析を行うこととする。ドイツ舞台協会の劇場統計にしても、その数値の算定方法については各劇場にゆだねられているために、個々の劇場の特性を詳細に比較し、それによって差異を同定するよりも、各劇場の通事的变化の分析や全体的な概数把握に用いるほうがより効果的である。限られた研究期間のなかで扱うことのできるケースは当然のことながら限定されるが、多様なドイツの歌劇場文化をその広がりの中でとらえ、分析するために、今後対象とする劇場はそれぞれの地域差や劇場の規模などの違いを慎重に踏まえた上で選択していく予定である。

## 注

- 1 外国人市民が増加してきたドイツでは、1998年以降の社会民主党と緑の党の連立政権のもとで、国籍法と移民法の改定に対するテストが進められた。その過程で外国人市民のドイツ社会への統合のありかたをめぐる激しい議論がまきおこり、保守層からは、左派の掲げる「多文化共生社会」のコンセプトを批判して、ドイツ固有の「主導文化」の重要性を強調する論調が現れた。その後イスラム過激派のテロが欧米各国で繰り返されたことなどを受け、この論争は現在も継続中である。以下の文献を参照：近藤潤三『移民国としてのドイツ』、木鐸社、2007年；宮島喬「ドイツの国籍法の改革とヨーロッパ」、同著『一にして多のヨーロッパ』、勁草書房、2010年、177-211頁；川村陶子「ドイツ多文化社会とセキュリティ」、『成

蹊大学文学部紀要』44（2009年）、45-72頁；佐藤優子「ドイツの移民テストと主導文化」、『関西大学人権問題研究室紀要』55（2007年）、1-17頁。

2 一例として次のようなものを挙げておく。佐川馨「公共ホール：その教育資源としての可能性」『秋田大学教育文化学部教育実践研究紀要』、2005年；昭和音楽大学「シンポジウム・オペラ劇場運営の現在 ドイツ I ベルリンのオペラ劇場改革」、2004年；藤野一夫「ドイツにおける舞台芸術政策と劇場の運営状況」『神戸大学国際文化学部紀要』、2001年。昭和音楽大学のオペラ研究所は、ドイツから劇場支配人や演出家、指揮者などオペラ関係者を招き、講演会やワークショップを継続的に行っており、この分野において我が国でもっとも実践的な紹介を行っている機関であるが、劇場マネジメントの詳細までには踏み込んでいない。

3 歌劇場は一般的には Opernhaus の訳語であるが、ここではオペラだけを上演している劇場に限定するのではなく、演劇・バレエなども併せて上演している常設の複数部門劇場も考察対象としている。またオペラ上演実績がある劇場、上演能力を備えている劇場なども必要に応じて考察対象に含めることとする。

4 Der Kulturkampf. Müssen Städte wie Flensburg ein Opernhaus haben? Die Schlacht um die Subventionen hat begonnen. in: *Die Zeit* vom 11. Nov. 2010.

5 フォアボンメルン劇場は1994年にグライフスヴァルトとシュトラールズントの劇場が合併して生まれ、その後2006年にはさらにリュウゲン島のプトブスの劇場が加わった。一つの管理部門が三つの劇場を統括している（同劇場HPより <http://www.theater-vorpommern.de/theater/>、2011年9月20日取得）。ニーダーバイエルン州立劇場は1952年にランズフート、パッサウ、シュトラウビングの3劇場を束ね、目的連合（公共施設の建設など共同目的のために地方自治体が結成する）組織「南東バイエルン市立劇場」として活動していたが、これが2008年に現在の形に引き継がれた。一人の支配人が統括するが、それぞれの劇場が自前の部門も持ちやや独自性が高い（同劇場HPより <http://www.landestheater-niederbayern.de/index.php?id=128>、2011年9月20日取得）。

6 Rainer Kazig und Andreas Schweitzer, Die deutsche Opernlandschaft, *NAD aktuell* 7(07/2008), [http://aktuell.nationalatlas.de/uploads/media/08\\_07\\_Beitrag.pdf](http://aktuell.nationalatlas.de/uploads/media/08_07_Beitrag.pdf)（2011年6月30日取得）

7 ヴォルフ・コーノルト（杉橋陽一・亀井雄三訳）『ドイツ・オペラの知識』シンフォニア、1999年、17-20頁。

8 コーノルト前掲書、25-29頁。

9 藤野「ドイツにおける舞台芸術政策と劇場の運営状況」、37-39頁。

10 クロル劇場の経緯については、菅原透『ベルリン三大歌劇場 1900-1945 一激動の公演史』アルファ・ベータ、2005年、第一部。

11 Ingo Fulf, *Musiktheater im Nationalsozialismus*. Marburg 1995；山田由美子『第三帝国のR. シュトラウス』、世界思想社、2004年。

12 Sven Oliver Müller, Ein fehlender Neuanfang. Das bürgerliche Musikleben in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945, in: Gunilla Budde u.a. (hrsg.), *Bürgertum nach dem bürgerlichen Zeitalter*. München 2010, S.255-269, hier S. 255.

13 Sven Oliver Müller, a.a.O., S. 259.

14 Sven Oliver Müller, a.a.O., S. 263.

15 Amadeus in der Apokalypse. Turbulenzen bei Oper und Konzert: Subventionsabbau, die Überalterung des Publikums und ein verkrustetes Repertoire bedrohen den Klassikbetrieb. in: *Der Spiegel*, Nr. 42, 2002, S. 182-185.

16 文化ジャーナリストのアクセル・クロップによれば、ドイツの代表的な週刊誌『シュピーゲル』には、1947 年以来現在まで 47 回「劇場の危機」に関する問題が取り上げられている。その内容は、初期においては劇場内部の抗争や人事、観衆の減少や演出に対する批判などであったものが、最近では圧倒的に財源不足をめぐる論争になってきているという。クロップは、背景には劇場の伝統的な組織形態や旧態依然たる思考・行動様式が問題への対応を妨げているという説を紹介している。Axel Kopp, Theater: staatlich verordnete Wandlungsunfähigkeit? Ein Essay. in: <http://www.axelkopp.com/2010/10/theater-staatlich-verordnete-wandlungsunfaehigkeit-ein-essay/> (2010 年 7 月 10 日取得)

17 Der Kulturkampf. Müssen Städte wie Flensburg ein Opernhaus haben? Die Schlacht um die Subventionen hat begonnen. in: *Die Zeit* vom 11. Nov. 2010.

18 Amadeus in der Apokalypse. a.a.O., S. 182-183.

19 ゲオルク・フィアターラー「基調講演 ベルリンのオペラ劇場改革 財団法人『オペラ・イン・ベルリン』創立に至る事実と背景」、『講義録』（シンポジウム「オペラ劇場運営の現在・ドイツ I ベルリンのオペラ劇場改革」）、2004 年 9 月 12 日、ドイツ文化会館ホール、72-75 頁。

20 以下の記述はドイツ舞台協会事務局長ボールヴィンの次の論文に基づいている。Rolf Bolwin, Theater und Orchester gestern, heute, morgen – Eine Welt der Kunst in Zahlen, Kulturpolitische Papiere, Köln, 20.12.2010.

21 Joseph Kürschner, „Küstner, Karl Theodor von“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Band 17, Duncker & Humblot, Leipzig 1883, S. 440-442.

22 „Deutscher Bühnenverein“, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, 6. Aufl. Bd. 3., Leipzig 1905, S. 576.

23 ドイツ舞台関係者協同組合については：„Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger“, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, 6. Aufl., Bd. 7, Leipzig 1907, S. 570. 本団体もドイツ舞台芸術協会と同様にナチス期に一度解散された後再建された。現在では劇場関係者の最大の労働組合である。<http://buehnengenossenschaft.de/ueber-uns>

24 以下の記述は、Informationsbroschüre des Deutschen Bühnenvereins, o.J. による。

25 *Theaterstatistik 08/09*, Köln 2010. S.9-35 (以下 *TS08/09* と略記)；坪郷實『ドイツの市民自治体』、生活社、2007 年、39-41 頁；武田公子『ドイツ自治体の行財政改革』、法律文化社、2003 年、104-105 頁参照。

26 *TS08/09*, S.37-63.

27 *TS08/09*, S.65-117.

28 *TS08/09*, S.119-139.

29 *TS08/09*, S.185-195.

30 *TS08/09*, S.197-223.

31 *TS08/09*, S.225-233.

32 *TS08/09*, S.235-247.

33 *TS08/09*, S.249-253.

34 *TS08/09*, S.255-289.

35 Zum Umgang mit der Theaterstatistik – Eine Einführung. in: *TS08/09*, S. 4.

36 OECD National Accounts <http://www.oecd.org> (2011 年 8 月 27 日取得)

37 *TS08/09*

38 本章の以下の記述は *TS08/09* 第 5 部および第 6 部、および関係者へのインタビューに基づいている。

39 Rolf Bolwin, Vorwort. in: *TS08/09*, S.5.

【謝辞】 この論文の作成にあたって、2011 年 3 月 16 日にケルンのドイツ舞台協会で経営部局長の Frau Tanja Krischer はか一名に江藤・城多がインタビューを行い、また資料提供を受けた。同協会のご協力に感謝いたします。